

La imagen de las mujeres árabes musulmanas en la cinematografía española de la segunda década del siglo XXI

Ventura Kessel, Ivyliet

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ventura Kessel, I. (2024). La imagen de las mujeres árabes musulmanas en la cinematografía española de la segunda década del siglo XXI. *Feminismo/s*, 43, 365-398. <https://doi.org/10.14198/fem.2024.43.14>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-SA Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-SA Licence (Attribution-NonCommercial-ShareAlike). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>

LA IMAGEN DE LAS MUJERES ÁRABES MUSULMANAS EN LA CINEMATOGRAFÍA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA DÉCADA DEL SIGLO XXI¹

IMAGE OF ARAB MUSLIM WOMEN IN SPANISH CINEMATOGRAPHY IN THE SECOND DECADE OF THE 21ST CENTURY

IVYLIET VENTURA-KESSEL

Author / Autora:

Ivyliet Ventura-Kessel
Universidad de Deusto, Bilbao, España
ivyliet.v.kessel@deusto.es
<https://orcid.org/0000-0001-9398-7323>

Submitted / Recibido: 02/02/2023

Accepted / Aceptado: 26/09/2023

To cite this article / Para citar este artículo:

Ventura-Kessel, I. (2024). La imagen de las mujeres árabes musulmanas en la cinematografía española de la segunda década del siglo XXI. *Feminismo/s*, 43, 365-398.
<https://doi.org/10.14198/fem.2024.43.14>

Licence / Licencia:

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.



© 2024 Ivyliet Ventura-Kessel

Resumen

Este artículo parte de un estudio previo sobre la representación de las mujeres árabes musulmanas en series de ficción españolas de la segunda década del siglo XXI. Se decidió replicar el análisis en una selección de películas para determinar si ambos medios de comunicación ofrecen discursos culturales similares sobre este colectivo. Mediante una metodología cualitativa basada en el modelo de caracterización de personajes y el análisis de la figura del estereotipo, se determinó que, en los largometrajes de ficción y a diferencia de las series, estas mujeres han quedado

-  Este artículo forma parte de un proyecto financiado por el Programa de Investigación e Innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en el marco del acuerdo de subvención Marie Skłodowska-Curie N.º 847624. Varias instituciones respaldan y cofinancian este proyecto. Este artículo refleja únicamente la opinión de la autora y la Agencia no es responsable del uso que pueda hacerse de la información que contiene.

relegadas a personajes secundarios con mayor o menor presencia en la trama. Además, su participación en la historia depende exclusivamente de su vínculo con un personaje masculino. En ambos formatos se representan con rasgos físicos asociados frecuentemente a su comunidad y todas llevan en algún momento de la trama turbante o hiyab. Tanto en series como en películas existen personajes de este colectivo que rompen con la tendencia de asociar a estas mujeres con el espacio del hogar y el ámbito privado. En los filmes no abundan escenas en las que se expresen verbalmente estereotipos asociados a esta minoría. Sin embargo, cuando esto ocurre, ellas se enfrentan y corrigen los conceptos con que se les pretende definir. No obstante, temas como el modo de vida, la religión o la violencia aparecen representados mediante ideas preconcebidas, usualmente asociadas a esta comunidad. Se concluye que, a diferencia del ámbito del audiovisual seriado, el cine español, en su mayoría, ha regresado a las primeras fórmulas de representación de las mujeres árabes musulmanas. Esto concuerda con los datos actuales sobre producción de contenidos audiovisuales en España, que reflejan una tendencia de retorno al pasado en el cine, en relación con la diversidad y representación de personajes. La imagen de esta minoría en las películas se caracteriza por la invisibilidad, carencia de voz, reclusión al ámbito doméstico, y vinculación con la violencia y la droga. Por tanto, se mantiene el estereotipo que, en la ficción española, vincula nacionalidad con comportamiento delictivo y abuso de sustancias.

Palabras clave: Películas españolas; representación; mujeres árabes musulmanas; personajes; estereotipos; diversidad; género; análisis comparativo.

Abstract

This paper is based on a previous study on the representation of Arab Muslim women in Spanish fiction series of the second decade of the 21st century. It was decided to replicate the analysis in a selection of films to determine whether both media offer similar cultural discourses about this group. Using a qualitative methodology based on the characterization model and the analysis of the stereotype figure, it was determined that, in fiction feature films and unlike the series, these women have been relegated to secondary characters with greater or lesser presence in the plot. Furthermore, their participation in the plot depends exclusively on their link with a male character. In both formats, they are represented with physical features frequently associated with their community and all of them wear a turban or hijab at some point in the plot. In both, series and films, there are characters from this group that break with the tendency to associate these women with the private sphere. In films, there are not many scenes in which stereotypes associated with this minority are expressed verbally. However, when this occurs, they confront and correct the concepts with which they are defined. Nevertheless, topics such as the way of life, religion, or violence are represented through preconceived ideas, usually associated with this community. It is concluded that, unlike in the field of serialized audiovisuals, Spanish cinema, for

the most part, has returned to the first formulas of representation of Arab Muslim women. This is consistent with current data on audiovisual content production in Spain, which reflect a trend of return to the past in cinema, in relation to diversity and character representation. The image of this minority in films is characterized by invisibility, lack of voice, confinement to the domestic sphere, and links to violence and drugs. Therefore, the stereotype associating nationality with criminal behavior and substance abuse is maintained in Spanish fiction.

Keywords: Spanish films; representation; Arab Muslim women; characters; stereotypes; diversity; gender; comparative analysis.

1. INTRODUCCIÓN

Diversos estudios evidencian que los medios de comunicación contribuyen al contacto vicario entre personas de diferentes orígenes étnicos y naciones e influyen en la naturaleza de sus relaciones (Igartua, 2010; Müller, 2009; Park, 2012; Schiappa et al., 2005). Esta interacción mediada recurre al uso de estereotipos que promueven la ampliación de prejuicios (Marcos-Ramos et al., 2023), y estos últimos, a su vez, inciden en los procesos de aceptación, acogida, integración, exclusión, rechazo y xenofobia (Blinder y Allen, 2016; Etchegaray y Correa, 2015; Valentino et al., 2013).

En el contexto europeo, las investigaciones más recientes han identificado el tratamiento mediático de la migración como uno de los factores que influyen en el desarrollo de actitudes negativas hacia los migrantes por parte de la población autóctona (De Coninck et al., 2021; De Poli, et al., 2017; Eberl et al., 2018; Meltzer et al., 2017). Este hallazgo ha impulsado a otros estudios que se aglutinan, fundamentalmente, en torno a dos líneas: el análisis de la representación de inmigrantes en los medios, y los efectos de esa representación en la audiencia (Marcos-Ramos et al., 2023).

Los trabajos sobre representación mediática de la inmigración y minorías extranjeras, dentro de los cuales se enmarca el presente estudio, se han centrado mayoritariamente en su tratamiento informativo y su potencial para modelar las percepciones sobre el tema. Los análisis coinciden en que los y las inmigrantes son mostrados/as como amenaza cultural y económica, asociados/as con la criminalidad y presentados/as como víctimas de

situaciones violentas (Bleich et al., 2015; Blinder y Allen, 2016; Eberl et al., 2018; Fernández et al., 2021; López-Rodríguez et al., 2020).

En Europa se ha estudiado el discurso de la ficción audiovisual sobre el tema en menor medida (por ejemplo: Hargreaves y Perotti, 1993; Koeman et al., 2007; Lykidis, 2009; Luna-Dubois, 2021; Marcos Ramos et al., 2019; Santaolalla, 2010; Villar-Argáiz, 2014). Sus resultados se solapan con las investigaciones sobre el tratamiento periodístico de la inmigración.

Los/as académicos/as han descrito las excelentes ventajas del discurso audiovisual de ficción en el análisis de los imaginarios sociales sobre minorías extranjeras. Son productos comunicativos con capacidad para configurar estos imaginarios (Mateos, 2014) y crear imágenes mentales, fundamentalmente, sobre colectivos a los que no se pertenece (Marcos Ramos et al., 2020). Además, en la actualidad, los públicos se exponen a un mayor número de contenidos de entretenimiento (Eberl et al., 2018).

Junto a estos elementos, durante el consumo de los contenidos audiovisuales de ficción se establecen dos mecanismos que influyen en las interacciones entre audiencia y personajes: la identificación y la relación o contacto parasocial.

El primero de estos procesos explica la necesidad de incluir personajes inmigrantes con presencia activa y relevante dentro de la sociedad de acogida (Marcos-Ramos et al., 2022; Sánchez, 2021), desligados de los estereotipos de marginalidad y violencia. Esta otra imagen de la inmigración no resultará entonces extraña o ajena a los espectadores. Como han descrito los trabajos de Igartua (2010) y Müller (2009), les permitirá identificarse con el personaje, su forma de vida, sus necesidades, y puede incidir en actitudes favorables hacia el fenómeno migratorio.

Por su parte, el contacto parasocial describe la capacidad de desarrollar relaciones de empatía y amistad entre el público y los personajes (Park, 2012), lo cual conlleva a que se preocupen por las dificultades de estos últimos y se alegren por sus éxitos (Marcos Ramos e Igartua Perosanz, 2014). Se puede comprender, a partir de este proceso, el efecto negativo de que los personajes inmigrantes aparezcan únicamente ligados a situaciones de conflicto, lo cual dificulta la conexión entre audiencia y personaje. Marcos Ramos e Igartua Perosanz (2014) señalan que también obstaculiza ese vínculo el hecho de que

sus interacciones con personajes nacionales sean estereotipadas o vinculadas exclusivamente al espacio laboral.

Al repetir la misma narrativa una y otra vez sobre un grupo de personas, esta se convierte en normatividad y se reduce una comunidad diversa, plagada de múltiples experiencias de vida, a una sola realidad y contexto. Se ha demostrado una relación directa entre la imagen positiva de las minorías, la identificación con los personajes minoritarios y las actitudes más positivas hacia estos (Marcos-Ramos et al., 2022; Marcos Ramos e Igartua Perosanz, 2014; Park, 2012).

Los análisis sobre la representación de la inmigración en la ficción audiovisual en España develan que esta nación se muestra en pantalla como una sociedad en la que priman los hombres caucásicos, y en la que hombres y mujeres de origen extranjero no ocupan un lugar destacable (Marcos-Ramos et al., 2022; Sánchez, 2021; Villamor y Romero, 2018).

Las escasas investigaciones que profundizan en la imagen de las mujeres fuera de la norma nativa y europea en la ficción española abordan mayoritariamente el fenómeno como un todo, sin particularizar en cada colectivo (por ejemplo, en Argote, 2003; Castagnani y Colorado, 2009; Marcos-Ramos et al., 2022; Martínez Lirola y Olmos Alcaraz, 2015; Olmos Alcaraz, 2013). Cuando se especifica, los análisis se centran en la representación de mujeres latinoamericanas, descuidando las particularidades de aquellas provenientes de otras regiones del planeta (Cruzado Rodríguez, 2015; Piccolotto, 2017). No obstante, se ha identificado que el sitio de nacimiento y el color de la piel permean las percepciones sobre cada colectivo inmigrante, estableciéndose una suerte de jerarquización de extranjeros de primer y segundo orden (Argote, 2003; Marcos-Ramos et al., 2023; Zarco, 2018).

En el caso de las mujeres árabes musulmanas², la revisión bibliográfica evidenció una carencia de trabajos que se centren en la imagen mediática de este colectivo en España. No obstante, la mayor población extranjera

2. Un personaje femenino pertenece a este grupo no solamente si ha nacido en alguna nación árabe, sino también si lo ha hecho en algún país occidental dentro de una familia de inmigrantes de esa etnia, y en ambos casos es musulmana. Se seguirá esta distinción, debido a que, en ocasiones, los hijos de inmigrantes árabes nacidos en Occidente se identifican y autoidentifican según la etnia de sus padres (García et al., 2011).

en la nación europea es de origen marroquí³ y 1.2 millones de inmigrantes son musulmanes (mayoritariamente provenientes del país magrebí) («Musulmanes en España superan los 2 millones de personas», 2020).

Durante el 2022 se llevó a cabo un estudio sobre la representación de las mujeres árabes musulmanas en las series españolas producidas durante la segunda década del siglo XXI. El análisis abordó, además, los estereotipos que aparecen asociados con mayor frecuencia a este colectivo. Los resultados evidencian que se otorga una mayor relevancia a estos personajes dentro del audiovisual seriado español, se ofrecen alternativas a las actividades, espacios y roles a los que comúnmente se les asocia, y se posibilita que estos personajes, por sí mismos, enfrenten y corrijan los estereotipos con los que se les define (Ventura-Kessel, 2023).

Las conclusiones de este análisis contrastan con aquellas señaladas en años anteriores por investigadores dentro del ámbito nacional, por lo que abren la posibilidad de explorar si los cambios identificados en materia de construcción del personaje y asociación a estereotipos también se manifiestan en otros formatos de la ficción audiovisual.

El cine influye en la construcción del imaginario colectivo acerca de los extranjeros en la contraposición del «nosotros» frente a los/las otros/as mediante un proceso circular: la sociedad construye, el cine reproduce; el cine emite símbolos, la sociedad reproduce (Rodríguez Sardinero, 2021). En estas dinámicas de construcción de estructuras y prácticas sociales, este medio de comunicación abre espacios de debate mediante las representaciones que crean nuevas imágenes y perpetúan o modifican las existentes (Zarco, 2018).

Por tal motivo, se decidió replicar la investigación con una nueva muestra: las películas españolas producidas en la segunda década del siglo XXI que incluyan una mujer árabe musulmana como uno de sus personajes principales o secundarios.

Se parte de las siguientes preguntas de investigación: ¿Cómo se representan las mujeres árabes musulmanas en las películas españolas de la segunda década del siglo XXI? ¿Cuáles son las características físicas, psicológicas y

3. Casi 800 mil personas empadronadas hasta el 1 de enero del 2022, de acuerdo con datos del Instituto Nacional de Estadística (Instituto Nacional de Estadística, 2022).

sociales que se les otorgan? ¿Cuáles son los estereotipos más comunes con los que se les asocian? ¿Cómo se manifiestan estos estereotipos? ¿Ha ocurrido algún cambio de tendencia en la representación de estas mujeres respecto a la producción cinematográfica española de años anteriores? ¿Cuáles son las semejanzas y diferencias respecto a la imagen de este colectivo en las series de ficción españolas?

A partir de estas preguntas se establecieron los objetivos de la investigación. En primer lugar, se busca caracterizar la forma en que se retrata a las mujeres árabes musulmanas en el cine español y los estereotipos a los que comúnmente se les asocia. Además, se pretende determinar si ha ocurrido algún cambio de tendencia en la representación respecto a películas de años anteriores, debido a factores como el aumento de la producción cinematográfica española (IAB Spain, 2020), hechos políticos relevantes en el mundo árabe-islámico (Primavera Árabe, Guerra en Siria y crisis migratoria, aparición del Estado Islámico de Iraq y Siria) (Corral et al., 2021), y el contexto político español (auge de los partidos de extrema derecha) (Marcos-Ramos et al., 2023). Finalmente, se busca establecer una comparativa entre las series previamente analizadas y las películas producidas en la misma década para ampliar la identificación y caracterización de los discursos culturales sobre estas mujeres difundidos en los medios españoles a través de la ficción.

Es importante acotar que si bien se priorizarán aquellas películas donde se muestre a estas mujeres a través de su condición de inmigrante, es también de interés para el estudio acercarse a personajes femeninos de este colectivo que, aunque habiten en sus naciones de origen, hayan sido pensadas y construidas desde el audiovisual español.

1.1. Cine español y mujeres de origen extranjero

La representación de nacionales de otros países en el cine español ha estado muy aparejada a la transformación de la nación europea en tierra receptora de inmigrantes. En el caso de las mujeres extranjeras, la bibliografía consultada revela que sus primeras representaciones en el cine de ficción español estuvieron en franca desventaja respecto a sus pares masculinos (Argote, 2003; Barreto Malta y Gordillo, 2021; Zarco, 2018).

Las imágenes iniciales de esas mujeres «otras» en la cinematografía de España estuvieron marcadas por la carencia de voz, la pasividad, la prostitución, la violencia, la droga, el trabajo doméstico a bajo costo y la explotación laboral (Argote, 2003; Marcos-Ramos et al., 2022; Prádanos, 2012; Santaolalla, 2010; Zarco, 2018). La literatura coincide en que se trata de una representación basada en tópicos y estereotipos (Argote, 2003; Gordillo et al., 2021; Zarco, 2018), los cuales, puede añadirse, se repiten a través de la producción cinematográfica española del siglo XXI en mayor o menor medida.

En las tramas de las películas, la experiencia migratoria y proyecto de vida de estas mujeres aparecen mayormente supeditados a los de un hombre, y sus motivaciones para emigrar relacionadas con el reagrupamiento (Gordillo et al., 2021; Piccolotto, 2017). Investigaciones como las de Argote (2003), Prádanos (2012), Piccolotto (2017), Zarco (2018), Gordillo et al. (2021) han evidenciado la tendencia de mostrarlas como elemento desestabilizador cuya presencia debe ser aniquilada o subyugada al final del filme o cuya redención depende del hombre blanco europeo.

De acuerdo con Martín Morán (2019), las primeras películas españolas con personajes inmigrantes femeninos se incluyen en una tendencia inicial de ofrecer narrativas que visibilizaban a las comunidades extranjeras recién llegadas mediante el recurso de la victimización del «otro», y asociándolos siempre a problemas. «Se muestran relaciones interculturales deficientes entre el oriundo y el inmigrante [...] debido, sobre todo, a la mirada etnocéntrica y a los prejuicios sociales y culturales» (Gordillo, 2007, p. 222).

Las investigaciones anteriores coinciden en el contraste de estas imágenes con la realidad sociodemográfica de la inmigración femenina en España, que incluye también mujeres extranjeras con formación superior y dedicadas a profesiones de nivel medio o alto en el país (Argote, 2003; Cruzado Rodríguez, 2015; Marcos-Ramos et al., 2022). Específicamente, la imagen de la inmigrante prostituta se ha arraigado profundamente en el imaginario español, y, a pesar de los cambios en la representación de este colectivo, se mantiene como símbolo que regresa recurrentemente a las pantallas (Argote, 2003; Naiboglu, 2017; Zarco, 2018).

No obstante, los/as autores/as concuerdan en señalar los años finales del siglo XX y la primera década del XXI como un periodo caracterizado por la producción de filmes españoles protagonizados por mujeres extranjeras,

que abordan detenidamente la figura femenina (Cruzado Rodríguez, 2015, Gordillo et al., 2021; Piccolotto, 2017; Zarco, 2018). Las películas más emblemáticas son: *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997), *Flores de otro mundo* (Icár Bollaín, 1999), *La puta vida* (Beatriz Flores Silva, 2001), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), *Un novio para Yasmina* (Irene Cardona, 2008) o *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008).

El estudio de Gordillo et al. (2021) señala estas películas como las más representativas dentro de una tendencia de algunos/as guionistas y realizadores/as españoles/as de construir a las mujeres extranjeras, fundamentalmente inmigrantes, como personajes protagonistas multidimensionales. Por su parte, Cruzado Rodríguez (2015) destaca en estas producciones la profundidad extraordinaria de los personajes femeninos inmigrantes, que cuentan con voz propia sus historias y las motivaciones por las que abandonaron su país de origen.

Desde el punto de vista narrativo, se emplea una focalización interna dominante, e incluso, cuando no asumen el rol principal, se muestran como activas, influenciadoras o modificadoras (Gordillo et al., 2021). Estos recursos posibilitan que el espectador pueda conocer con mayor profundidad el personaje, su propia visión y experiencia en la historia y, de esta manera, establecer relaciones empáticas con sus acciones.

En el área temática, los filmes mencionados suelen focalizarse en la integración o negociación del lugar de los/las inmigrantes en la sociedad de acogida, aunque no falten las discriminaciones (Martín Morán, 2019; Piccolotto, 2017). Las historias siguen un patrón: de situación inicial de rechazo y desprecio por parte de personajes autóctonos, a un acercamiento paulatino que desemboca en amistad mediante la comunicación y el entendimiento mutuo (Gordillo et al., 2021; Piccolotto, 2017; Zarco, 2018). Por tanto, los discursos se articulan alrededor de las posibilidades de coexistencia y aprendizaje que ofrece un escenario transcultural, producto de la inmigración.

En estos audiovisuales, además, se trastocan los estereotipos asociados inicialmente a las mujeres inmigrantes: no son representadas como víctimas; se les otorga mayor profundidad a sus diálogos; se elimina la carga erótica y exótica de sus caracterizaciones; se muestran como sujetos independientes que pueden decidir por sí mismas; y sus representaciones dejan de

circunscribirse al ámbito familiar y a procesos de reagrupamiento (Gordillo et al., 2021; Martín Morán, 2019; Prádanos, 2012; Zarco, 2018).

Como se ha evidenciado, el periodo temporal descrito abrió las puertas a propuestas narrativas y formales alternativas a la imagen tradicionalmente más negativa del fenómeno migratorio. Aunque los estudios indican que los rasgos asociados inicialmente a estos personajes femeninos no se han eliminado totalmente (Gordillo et al., 2021; Zarco 2018), se observa una evolución hacia un discurso más integrador (Seijas-Costa y González-Cortes, 2015), que demuestra «un esfuerzo por parte de los/las directores/as de transformar al «otro» en un «nosotros»» (Cavielles-Llamas, 2009, p. 65).

No obstante, la literatura académica advierte que no pueden perderse de vista las marcas del colonialismo en las desigualdades que estructuran las relaciones de interculturalidad en la vida y el cine de España, las cuales permean incluso las visiones más amplias e integradoras de las mujeres fuera de la norma nativa y hacen que su presencia en pantalla responda a una lógica hegemónica de visibilidad controlada (Barreto Malta y Gordillo, 2021).

Debe considerarse otro elemento al investigar la imagen de las mujeres árabes musulmanas en el cine español: a diferencia de otros países europeos, las comunidades diaspóricas en España carecen de articulación en los medios de comunicación y poseen acceso muy limitado a los canales de representación (Santaolalla, 2010; Martín Morán, 2019). Puede comprobarse fácilmente que, dentro del universo filmico sobre inmigración en España, son los/as directores/as y guionistas nativos/as los que han ahondado en estos temas.

Aunque existen algunas excepciones de directores transnacionales o diaspóricos cuya experiencia desterritorializada se traslada a sus obras (Martín Morán, 2019), la mayor parte de la producción cinematográfica española está permeada por una perspectiva eurocéntrica que prevalece, aunque esté llena de empatía y voluntad de familiarizarse con la figura del/la extraño/a (Aleksandrowicz, 2019). Es reconocible la escasez de historias que se desliguen de la centralidad de lo étnico y la experiencia migratoria en las narraciones, y que se constituyan como relatos de la condición humana.

1.2. Mujeres árabes musulmanas: presencia discreta en la pantalla del cine español

Desde los primeros trabajos académicos sobre el tema, las investigaciones detectaron que las distinciones entre las experiencias de unas y otras mujeres extranjeras a nivel social, debido a su lugar de origen, se trasladaron al plano de la representación (Argote, 2003; Marcos-Ramos et al., 2023; Zarco, 2018). Estas diferencias han estado permeadas, en parte, por la idea de considerar como deseables solamente a extranjeros «asimilables», basando esta distinción en una supuesta incompatibilidad de tradiciones culturales y estilos de vida (Aleksandrowicz, 2019; Argote, 2003; Marín Molina, 2017). Específicamente, se ha detectado dentro de la población autóctona española la percepción de que los árabes musulmanes, especialmente marroquíes, son uno de los grupos migratorios más difíciles de adaptar e integrar (Huertas Bailén y Martínez Suárez citado por Boris-Tarré, 2015).

Sin desconocer las complejidades de los mecanismos de discriminación ligados a las desigualdades sociales, este estudio se une al consenso académico que comprende las experiencias de las mujeres provenientes del mundo árabe musulmán como derivadas de la intersección dinámica de las categorías de sexo/género, clase, raza y marginación orientalista (Gezgin et al., 2021; İmik Tanyıldızı y Yolcu, 2021; Martín Muñoz, 2012; Spivak, 1988; Telseren, 2021; Zarco, 2018).

No se puede estudiar la representación de este colectivo desde un país occidental sin considerar que se trata de mujeres condicionadas, no solo por el dominio de estructuras patriarcales, sino también por el modelo de pensamiento orientalista. Este último comprende a Occidente y sus valores políticos, socioculturales y morales como superiores a los de Oriente⁴ (Gezgin et al., 2021; Said, 2003; Tuastad, 2003). En los trabajos de Akmeş (2021), Berciano Garrido (2021), Gezgin et al. (2021) y Güven (2021) se demuestra ampliamente que el orientalismo se manifiesta a través del discurso e influye en la imagen mediática de lugares y personajes provenientes del mundo árabe islámico.

4. Edward Said (2003) acotó que, si no se especifica que se refiere a todo el continente asiático, el término Oriente realmente comprende al mundo árabe musulmán. Este trabajo se adscribe a esta distinción.

La literatura revisada coincide en que la experiencia de vida de las mujeres es uno de los elementos empleados para remarcar esta supuesta superioridad entre Occidente y Oriente (Martín Muñoz, 2012; Spivak, 1988; García et al., 2011, İmik Tanyıldızı y Yolcu, 2021). El tratamiento mediático occidental del islam, fundamentalmente luego de los ataques terroristas del 11-S, ha consolidado el estereotipo de unas mujeres cuyas vidas se condicionan/obstaculizan por su creencia religiosa, mostrada como esencialmente machista (Huertas Bailén y Luna, 2017; Martín Muñoz, 2012; Telseren, 2021). El hiyab, por su parte, ha sido empleado como el símbolo que identifica y define a la mujer musulmana en Occidente (Berciano Garrido, 2021; García et al., 2011) y es «considerado como un símbolo de amenaza a la armonía social en muchas sociedades democráticas» (Boris-Tarré, 2015, p. 556).

En el contexto español, la creciente presencia de mujeres árabes musulmanas (fundamentalmente marroquíes) en la sociedad fue aparejada por una casi absoluta invisibilidad del colectivo en el cine (Argote, 2003; Cruzado Rodríguez, 2015; Martín Morán, 2019). Su aparición en pantalla está caracterizada por el silencio, los roles secundarios, el plano del hogar, la total sumisión a la figura masculina (generalmente el marido) y la vinculación a tópicos como las drogas o el terrorismo (Cruzado Rodríguez, 2015; Piccolotto, 2017).

No es hasta el año 2008 que mujeres árabes musulmanas, específicamente magrebíes, aparecen como protagonistas de dos filmes: *Un novio para Yasmina* (Irene Cardona, 2008) y *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008). Las protagonistas, Leila y Yasmina, rompen con la imagen de mujeres marroquíes tradicionales, invisibles y recluidas en el ámbito familiar, y encarnan dos jóvenes independientes y seguras de sí mismas (Cruzado Rodríguez, 2015; Martín Morán, 2019; Piccolotto, 2017).

Estas dos películas, como se explicó en el apartado anterior, forman parte de la tendencia de colocar a la figura migrante femenina como mediadora entre la cultura foránea y la española (Piccolotto, 2017), ellas se convierten en el símil de la posibilidad de una coexistencia y aprendizaje mutuo. Asimismo, la narración no solo se enfoca en el proceso de adaptación de estas mujeres a la sociedad española, sino también a la apertura de los personajes nativos

a edificar nuevas formas de relación con las diferencias (Boris-Tarré, 2015; Martín Morán, 2019; Piccolotto, 2017).

Leila, de *Retorno a Hansala*, se erige como heroína salvadora, frente a la tendencia de colocar a estas mujeres en el plano del «objeto» que necesita del «sujeto» que la rescate y salve (Piccolotto, 2017). Por su parte, *Un novio para Yasmina* se aleja del género dramático y coloca a su protagonista en medio de un tejido social no amenazador, donde no faltan espacios de socialización y redes de solidaridad (Martín Morán, 2019).

Aunque en términos cuantitativos las mujeres árabes musulmanas aparezcan poco en la cinematografía español, resulta alentador que, cuando protagonizan las historias, permitan problematizar los conceptos de inclusión y exclusión, de nosotros/as y ellos/as, de pertenencia y otredad (Martín Morán, 2019).

2. METODOLOGÍA

Tal y como se mencionó en el apartado introductorio de este artículo, se replicará la metodología llevada a cabo en la investigación sobre la imagen de las mujeres árabes musulmanas en las series producidas en España en la segunda década del siglo XXI (Ventura-Kessel, 2023).

A partir de las aportaciones de la narrativa audiovisual, esta investigación comprende al personaje desde un enfoque fenomenológico, el cual lo considera un simulacro de persona real, con perfil emotivo, intelectual y actitudinal (Casetti y Di Chio, 2007). Para llevar a cabo una caracterización desde la mencionada postura teórica, se decidió circunscribirse al modelo propuesto por la investigadora Elena Galán Fajardo (2006), la cual establece tres ejes fundamentales sobre los que se construye un personaje: la descripción física, psicológica y sociológica. La ficha de análisis incluye de tres a cinco indicadores en cada una de las dimensiones (Tabla 1).

Tabla 1. Ficha de análisis de las características de los personajes

Ficha técnica	Dimensión física	Dimensión psicológica	Dimensión social
Título de la película	Edad	Comportamiento	Posición social/ Nivel económico
Año de estreno	Rasgos físicos/ Apariencia	Objetivos/Metas	Ámbito profesional/laboral
Dirección	Transformación	Evolución	Nivel educacional
Nombre del personaje			Ámbito familiar: Estado civil No. de hijos
Nacionalidad			Marco espacial

El segundo instrumento de análisis, propuesto en el estudio a replicar, explora la figura del estereotipo y su relación con los personajes. Se elaboró a partir de contribuciones de los estudios culturales, postcoloniales, de los conceptos de orientalismo y neo-orientalismo, y de investigaciones precedentes sobre el estereotipo en la ficción audiovisual (Galán Fajardo, 2006) y la representación de árabes y/o musulmanes en largometrajes de ficción (Akmeşe, 2021; Güven, 2021; İmik Tanyıldızı y Yolcu, 2021; Telseren, 2021).

Mediante la ficha se pretende identificar a los personajes que expresan estos estereotipos y cuál es el contexto en el que lo hacen. Además, se analizan el empleo de estereotipos asociados a cinco categorías o temas (Tabla 2).

Tabla 2. Ficha de análisis de estereotipos y temas generadores de estereotipos

Ficha técnica	Análisis de estereotipos expresados verbalmente	Tratamiento de los siguientes temas
Título de la película	Quién habla	Modo de vida
Año de estreno	Posición socioeconómica del emisor	Religión
Dirección	Sobre quién se está hablando	Vestimenta
Contexto de la escena	Quién es el receptor	Violencia
	Posición socioeconómica de quien escucha	Integración
	Qué dicen y cuándo lo dicen	
	Con qué actitud	
	Por qué lo dice	
	Dónde lo dice	

El corpus de este artículo comprende películas producidas exclusivamente en España y coproducidas con otros países que incluyan a una mujer árabe musulmana como personaje principal o secundario. Se consideró que un personaje pertenecía a este colectivo tanto si se expresaba verbalmente en la historia o si podía inferirse con facilidad.

El segundo criterio para delimitar la muestra fue la acotación temporal: circunscribiendo el estudio a la segunda década del siglo XXI. En primer lugar, se trata de un período en el que ha ocurrido un auge de la producción audiovisual española (IAB Spain, 2020). Además, coincide con la sucesión de hechos políticos relevantes en el mundo árabe-islámico (Primavera Árabe, Guerra en Siria y crisis migratoria, aparición del Estado Islámico de Iraq y Siria) que, según los estudios, han influido relevantemente en la manera en que los medios occidentales han representado a las comunidades y naciones de esa región del planeta (Corral et al., 2021). Por su parte, en el contexto español se documentó un auge de los partidos de extrema derecha, con un marcado discurso antimigratorio (Marcos-Ramos et al., 2023). Finalmente,

desde el punto de vista académico, se comprobó una ausencia de investigaciones sobre la imagen de las mujeres árabes musulmanas en la cinematografía española a partir de la segunda década del siglo XXI, lo cual ha truncado la posibilidad de continuar mapeando las características de su presencia en pantalla.

Establecidos estos criterios, se realizó la búsqueda en el catálogo de la Filmoteca Española. Mediante el resumen de la trama presente en la ficha de cada filme, se pudo determinar si existían personajes en la historia con las características de interés para la investigación. En una década, se encontró un universo de solo cinco películas. Este hecho coincide con las conclusiones del estudio de Marcos Ramos et al. (2020), que subraya la baja diversidad étnica en la ficción audiovisual española y cómo esta problemática se agrava cuando se cruza con la variable de género, reduciendo la representatividad de manera significativa.

Del universo identificado de cinco películas, se descartó una de ellas porque la aparición del personaje era demasiado breve e intrascendente y la otra debido a la dificultad de acceso al material. De esta manera, el corpus quedó restringido a tres filmes: *El niño* (2014) de Daniel Monzón, *Julieta* (2016) de Pedro Almodóvar y *Palestina* (2017) de Julio Soto Gurrpide y Mohamed El Badaoui, y a cuatro personajes Amina (*El Niño*), Sanáa (*Julieta*), Ismahan y Rana (*Palestina*).

3. RESULTADOS

3.1. Características comunes de las mujeres árabes musulmanas en las películas españolas de la segunda década del siglo XXI

Tal y como se mencionó en el apartado metodológico, se pudo constatar como primer resultado de interés para la investigación que el universo cinematográfico español de la segunda década del siglo XXI, que incluye a un personaje femenino árabe musulmán, es muy reducido. Solo cinco películas han incorporado a una mujer de este colectivo en sus historias y siempre en un papel secundario de menor o mayor peso en la narración. En el caso específico de los tres largometrajes analizados, su importancia depende meramente de la relevancia de un personaje masculino.

Amina (*El Niño*), Sanáa (*Julieta*), Ismahan y Rana (*Palestina*) comparten rasgos comunes en sus caracterizaciones correspondientes a sus dimensiones físicas, psicológicas y sociales. Primeramente, se describirán los aspectos en los que convergen y luego se particularizarán en sus diferencias.

Se trata de cuatro mujeres cuyos rasgos fisionómicos corresponden con aquellos usualmente asociados en el imaginario popular al pueblo árabe: piel morena u oscura, cejas y cabellos igualmente oscuros. Esto coincide con patrones de representación que han identificado los investigadores en las producciones de otros países occidentales, como Estados Unidos (Berciano Garrido, 2021). Todas mantienen su apariencia física constante a lo largo de la narración.

Tres de los personajes corresponden con mujeres jóvenes, entre 20 y 30 años de edad, mientras que Ismahan ronda los 50 años. Generalmente visten de manera tradicional y todas, en algún momento de su película, cubren su cabeza con hiyab o turbante. Este último elemento concuerda con uno de los patrones de representaciones más utilizados por los medios occidentales sobre estas mujeres, el cual ha pasado a convertirse en su elemento identificativo por antonomasia (Berciano Garrido, 2021; Boris-Tarré, 2015).

Son mujeres de clase baja y poco o nada se sabe de su nivel educacional. El trabajo de camarera de Amina permite intuir que sabe al menos leer y escribir, únicamente Rana en *Palestina* muestra indicios de poseer un nivel de instrucción más allá del básico. Los cuatro personajes se encargan de labores asociadas al ámbito doméstico o poseen empleos de muy baja cualificación. Igualmente, tres de ellas se enmarcan en una historia vinculada con la droga o la violencia.

3.1.1. Amina: transgredir imágenes comunes en la representación

Amina se inserta en la narrativa de la película *El Niño* (2014) de Daniel Monzón con una imagen que se engarza con la proyectada por Leila o Yasmina en sus respectivos filmes.

La historia está protagonizada por *El Niño* y *El Compi*, dos jóvenes que deciden introducirse en el mundo del narcotráfico en la zona de Algeciras y Gibraltar para obtener mejores ingresos. Esto provoca que se vean inmersos en una investigación policial que busca comprobar la convergencia de las

rutas del hachís y la cocaína. Halil, un chico inmigrante marroquí, se hace socio en el *negocio* de El Niño y El Compi y propone que su hermana Amina compre el hachís a los productores marroquíes y la traslade hasta la orilla del mar para que El Niño la lleve a la península.

A pesar de que en varias escenas lleva hiyab y chilaba, en ocasiones decide prescindir de ellos y optar por ropas occidentales. Una vez que se traslada a España, deja de cubrir su cabello, rompe con el código de modestia del islam al vestir, y muestra hombros y piernas. Este patrón se repite en otras producciones cinematográficas españolas, el cual Boris-Tarré (2015) ha descrito como acto disidente hacia la sociedad de origen y como estrategia para facilitar la experiencia inmigrante de estas mujeres, protegiéndolas frente a actitudes discriminatorias o xenófobas en la sociedad de acogida.

Amina se presenta desde el inicio ante el espectador como una mujer que disiente con su contexto. Se describe repetidamente como una persona testaruda e independiente. Su hermano Halil comenta en una escena que, a pesar de haberse divorciado, decidió no regresar al hogar de sus padres, donde recibía repetidas golpizas por su tozudez. Tampoco ha optado por atar nuevamente su vida a un hombre, aunque nuevamente Halil señale este como el camino más cómodo. Trabaja pasando paquetes con enseres básicos que no se encuentran con facilidad en Marruecos, de un lado a otro de la frontera en Ceuta.

Esta mujer decide por sí misma tanto en el ámbito laboral como personal: elige libremente incluirse en el negocio de narcotráfico de su hermano; acepta la propuesta de El Niño de cruzar con él El Estrecho en moto acuática para llegar a España; opta por no vivir con él una vez en el país para que la relación *sea en serio*; y toma la decisión de terminar su noviazgo con el Niño para alejarse del mundo de las drogas, a pesar de que este le propone matrimonio para regularizar su situación migratoria.

Amina, además, lucha incansablemente por alcanzar su principal objetivo: reunir dinero para emigrar a España. Por eso, le confiesa al protagonista, pasa paquetes y drogas de un lado al otro de la frontera.

Las escenas en las que interviene se desarrollan en el espacio público: en el paso fronterizo de Ceuta, donde trabaja; en la playa marroquí, donde le pasa drogas a El Niño; en la playa gaditana, donde inicia su relación con él y decide terminarla; o en la cafetería en la que consiguió trabajo en España.

Amina manifiesta abiertamente no tener interés en pertenecer al plano del hogar, ni depender exclusivamente de un hombre.

No obstante, este personaje sufre una transformación una vez llega a suelo español. Aunque se introduce en la historia como *la hermana de*, Amina pronto adquiere relevancia individual. Sin embargo, una vez que materializa su sueño migratorio, se convierte nuevamente en un personaje que depende de otro masculino para tener importancia en la trama. Ella misma, al finalizar la película, le confiesa al protagonista que ha esperado por él, aunque estuviera preso, porque no tenía nada más que hacer, ni ningún lugar a donde ir.

3.1.2. *Sanáa: la representación simplificada*

La película *Julieta* (2016) de Pedro Almodóvar narra la vida de la mujer homónima contada en la voz de su protagonista. El relato se enfoca en los eventos que tuvieron lugar después de que conoció al padre de su hija en un tren. La historia está plagada de reflexiones de la protagonista sobre su rol de esposa, madre o hija.

Específicamente, el personaje de Sanáa, una chica marroquí de Tánger, aparece en la narración cuando Julieta decide visitar a sus padres para presentarles a su hija Antía. Samuel, el padre de Julieta, ha contratado a la joven para que ayude en casa y cuide a la madre de Julieta, enferma de Alzheimer.

Es una mujer joven que viste con prendas occidentales, pero que evita mostrar sus hombros y piernas, además de cubrir su cabeza mientras trabaja en la casa y en el campo. Desde el punto de vista psicológico, se caracteriza por ser un personaje pasivo que sigue, casi de manera sumisa, las instrucciones de los personajes nacionales. Este rasgo no puede ser atribuido únicamente a su papel de empleada doméstica, ya que en la película, otra mujer de origen gallego realiza el mismo trabajo en otro hogar y se presenta como un personaje activo, que lidera y toma decisiones en su entorno laboral.

Sanáa apenas habla, su comunicación se limita a intercambiar miradas con Samuel, quien responde cuando Julieta intenta entablar conversación con la joven. A través de este personaje masculino, se desvela cómo Sanáa se incorporó a la familia y su nivel de competencia en el idioma español. No se conocen sus motivaciones, deseos, objetivos, ni metas. Su lugar en la trama

depende del padre de Julieta, como su empleada doméstica, ayudante en las labores agrícolas, y posteriormente apoyo emocional e interés romántico.

Su evolución como personaje es más bien de estatus o posición dentro de la jerarquía familiar, pues pasa de ser la sirvienta a la nueva pareja del padre de Julieta y madre del hermano menor de esta. No obstante, esta evolución tampoco se cuenta desde la perspectiva de la chica, sino que es Samuel quien continúa haciendo de su portavoz.

Sanáa forma parte de la tendencia de asociar a estas mujeres con las labores domésticas y de los cuidados. No hay indicios de su nivel educacional, ni siquiera si sabe leer o escribir. No se menciona su pasado ni sus relaciones familiares, más allá de los nuevos lazos que forma con el padre de Julieta y el posterior hijo que tienen ambos. Sus escenas ocurren en ambientes domésticos dentro de la casa, el huerto y el coche familiar. No se le muestra tomando decisiones o influyendo en su ambiente.

Es evidente que se trata de un personaje secundario con una participación menor dentro de la historia. No obstante, su aparición en pantalla devela una caracterización simple, y esquemática.

3.1.3. *Ismahan y Rana: cuando el escenario no es el contexto español*

Palestina (Julio Soto Gurrpide y Mohamed El Badaoui, 2017) no es una película de inmigración y tampoco se desarrolla en el contexto de España. No obstante, se decidió incluir en el corpus de análisis debido a que ha sido ideada, escrita y producida por un equipo español y refleja su visión de esa parte del mundo, la comunidad árabe musulmana y su cultura. Además, posee como particularidad ser la única cuyo director es español marroquí.

El filme narra la historia de Chaim, un soldado israelí que, herido y sin memoria, es confundido con Nassim, un joven palestino desaparecido hace una década. La madre y prima de este último, Ismahan y Rana respectivamente, lo reciben en casa e integran en su mundo. Poco a poco el chico va creando lazos con su *nueva* familia y amigos que le hacen cuestionarse el conflicto entre Israel y Palestina.

Ismahan es una mujer de alrededor de 50 años de edad que se muestra en pantalla vestida con ropas orientales y velada en el espacio público. Con un carácter fuerte y dominante, es la matriarca de su pequeña familia y

demuestra a lo largo de la película que es quien toma las decisiones en el hogar. Su principal motivación es su condición de madre, esto la impulsa a intentar por todos los medios que su hijo reencuentre su lugar dentro de la comunidad de la que ha estado ausente durante diez años, y a evitar que, al mismo tiempo, se inmiscuya en la guerra.

Se le muestra como una mujer religiosa y a la vez supersticiosa: no acepta que Chaim/Nassim se case con su prima Rana hasta que el sheik (líder religioso) le confirma que es un matrimonio aceptado por el islam. Asimismo, cree que los problemas mentales de su *hijo* no se deben a la amnesia, sino a que lo han poseído espíritus, y lo lleva a una curandera para solucionarlo.

Durante toda la película Ismahan confía en que efectivamente Nassim ha vuelto a casa, incluso se niega a ver las señales que evidencian de que se trata, en realidad, de otra persona. Teme volver a perder a su hijo, por lo que hará todo lo que esté a su alcance para evitar que se involucre en la lucha por Palestina junto a sus amigos, aunque al final sus esfuerzos resulten en vano.

Poco o nada se sabe de esta mujer más allá de su papel de madre, se menciona que es viuda y se muestra que pertenece a la clase media baja. No trabaja y se dedica a las labores del hogar, no se especifica cómo se sostiene económicamente ni se hace alusión a su nivel educacional. Aunque la mayoría de sus escenas son en el espacio doméstico y privado, se observa cierta influencia en el espacio público, debido a que pertenece a un grupo de mujeres mayores que deciden en la comunidad sobre aspectos de la vida social.

Por su parte, Rana es una mujer de unos veinte años que lleva prendas occidentales, aunque sigue el código de modestia al vestir del islam, y cubre su cabeza en el espacio público con el hiyab. Es callada y observadora, expresa sus opiniones, aunque su tía Ismahan no las acepte. No obstante, siente respeto por esta y obedece su voluntad.

Su meta principal es lograr que Nassim comparta sus sentimientos y que su tía apruebe el matrimonio entre los dos. Sin embargo, no se le muestra tomando ninguna acción concreta para alcanzar estos objetivos, ya que parece resignarse a seguir las decisiones de Ismahan, quien en un principio prohíbe la unión y decide buscar otra esposa para su hijo.

Una vez que esta última enferma gravemente, es Rana quien asume las riendas de la familia. Ella decide no contarle a su tía finalmente que Nassim es en realidad Chaim, el soldado israelita desaparecido, y le advierte a este

que se vaya del pueblo, pues grupos radicales de luchadores palestinos sospechan que colabora con el Mossad y quieren matarlo.

De todos los personajes analizados, Rana posee la peculiaridad de ser la única que al parecer cursa estudios de educación superior, no obstante, no se ofrecen detalles al respecto. Sin embargo, el ámbito en el que mayormente se desarrollan sus escenas es en el espacio del hogar, y su tía le insiste en que su futuro será casarse y formar su propia familia. Rana no verbaliza ni realiza acción alguna que permita intuir que se opone a ese plan de vida.

3.2. Estereotipos identificados

A diferencia del estudio anterior centrado en las series producidas en España, en las tres películas analizadas se detectaron solo dos escenas en las que los personajes expresaron estereotipos verbalmente.

Esta ausencia de escenas en las que se aborden verbalmente estereotipos asociados a las mujeres árabes musulmanas puede deberse a que no se le otorgue especial relevancia a su origen y religión en las historias, incluso cuando en *Palestina* el hecho de que se trate de una familia árabe musulmana es uno de los desencadenantes del conflicto que se narra.

Las dos escenas identificadas son parte de la película *El Niño*. En ellas, los personajes españoles hablan con una actitud que da a entender que están firmemente convencidos de la veracidad de la idea que expresan. Sin embargo, el estereotipo que reproducen no se relaciona exclusivamente con las mujeres árabes musulmanas, sino que se extiende a todas las mujeres inmigrantes, quienes supuestamente buscan un matrimonio de conveniencia como una manera de regularizar su situación migratoria.

El Niño: Compi que esto es otra cosa, nos vamos a casar

El Compi: ¿Que qué? ¿Tú estás escuchando lo que estás diciendo? Ten cuidado con esta. Te lían para casarte y una vez que tienen los papeles te dejan tirado.

El Niño: Ella no lo sabe todavía

Amigo: Ah, ¿ha sido idea tuya? Ya te digo yo que te ha dado el sol y te has quedado tonto.

Sin embargo, cuando la escena se repite esta vez entre El Niño y Amina, esto lo confronta recordándole que ha sido él quien le ofreció la oportunidad de irse juntos a España:

El Niño: ¿Qué pasa: tenías a algún moro esperándote y hacía falta que alguien te cruzara? Soy gilipollas, te he ahorrado los 10 mil euros, ¿y ahora qué? Te echo un par de polvos y si te he visto no me acuerdo.

Amina: Para, me estás haciendo daño.

El Niño: ¿Cómo crees que estoy yo? Si es que no entiendo nada, te iba a pedir matrimonio para que tuvieras papeles.

Amina: Oye que yo a ti no te he pedido nada, ni papeles, ni dinero, ni que me trajeras. Yo tenía las cosas muy claras.

3.2.1. *Temas generadores de estereotipos: modo de vida, religión, violencia*

Escenas de *El Niño* y *Palestina* aparecen representadas mediante ideas preconcebidas que usualmente se han asociado a las mujeres árabes musulmanas y a su comunidad en general. En el último de los filmes mencionados se muestra a estos personajes femeninos como muy tradicionales, con un proyecto de vida centrado exclusivamente en casarse y formar una familia. Aunque estén cursando estudios superiores no se menciona su desarrollo profesional como parte del futuro.

Desde Occidente, se ha representado al mundo árabe musulmán con una fascinación erótica y exótica a través de la exposición cuidadosamente planificada de la desnudez de los cuerpos en la pantalla. Sin embargo, en los filmes analizados sólo se detectó este elemento en el personaje de Amina, quien se muestra al espectador en determinadas escenas mediante una mirada de deseo, principalmente masculina, canalizada a través de los personajes de El Niño y El Compi en ciertas escenas.

Una vez más, se retrata a la comunidad árabe musulmana en situaciones problemáticas o conflictivas. En *El Niño*, se les relaciona con el mundo del narcotráfico, aunque también se representan a españoles involucrados en esta actividad ilegal. Por otro lado, en *Palestina*, el conflicto israelí-palestino actúa como un marco que influye en todos los aspectos de la vida de los personajes, incluyendo a las mujeres que no están directamente involucradas en la lucha.

Asimismo, se representan a los personajes árabes musulmanes como muy religiosos, su fe influye y controla todos los aspectos de su vida y siguen los mandatos del islam sin excepciones. Solo con la intervención de un sheik cambia la manera de pensar de Ismahan y decide aprobar el casamiento de Nassim y Rana. En este último largometraje también se establecen vínculos entre la violencia y la comunidad árabe musulmana, no solo por el hecho de vivir en una zona en guerra (lo cual los lleva a cometer acciones violentas contra el enemigo israelí), sino también porque se les muestra matando a otros palestinos en nombre de su lucha.

4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Las películas españolas analizadas repiten patrones de representación de mujeres árabes musulmanas previamente identificados en otros estudios del discurso audiovisual occidental sobre el tema (Berciano Garrido, 2021; García et al., 2011; İmik Tanyıldızı y Yolcu, 2021; Telseren 2021). Se reconocieron tres tipologías: la primera se corresponde con un personaje pasivo, cuya importancia en la historia depende de un hombre; la segunda muestra a una mujer árabe musulmana económicamente independiente y occidentalizada en su aspecto; y la tercera se ajusta a la imagen tradicional de madre árabe musulmana que perpetúa al sistema patriarcal.

Sanáa en *Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016) es una mujer sumisa, carente de voz, recluida en el espacio doméstico. Su relevancia en la trama depende exclusivamente de sus relaciones laborales y sentimentales con Samuel.

Amina, por su parte, se muestra en un inicio como una mujer que rompe con la tradicional imagen de chica árabe musulmana: pasiva y sometida a los designios masculinos. Varios elementos de sus dimensiones física, psicológica y social se salen de la norma por la cual han sido mayoritariamente representadas. No obstante, el proceso de occidentalización que experimenta durante la historia solo le ofrece una emancipación parcial en su sociedad de origen (İmik Tanyıldızı y Yolcu, 2021; Telseren, 2021).

Mientras, el personaje de Ismahan concuerda con la imagen de una mujer musulmana, velada, tradicional, madre (İmik Tanyıldızı y Yolcu, 2021; Telseren, 2021). Ismahan no solo se encarga de repetirle a su hijo discursos

patriarcales, sino también a su sobrina Rana, a quien ha criado durante 17 años.

Esta última parece encarnar una versión más joven de su tía. Aunque en ocasiones desafía las decisiones de Ismahan, en última instancia, mantiene un respeto subyacente por las elecciones de esta última y se ajusta a su voluntad.

Aunque un universo y corpus de estudio tan reducido no permita establecer un modelo de representación de este colectivo en el cine español, se pudo determinar que existen elementos de las dimensiones físicas y sociales de estos personajes que pueden constituir un patrón en el discurso de la ficción española sobre estas mujeres. Poseen características físicas que permiten identificar con facilidad su origen étnico; son de clase baja o media baja; se vinculan a las labores domésticas, a los cuidados, al ámbito del hogar o a los trabajos de baja cualificación; poseen bajo o medio nivel educativo; sus historias están vinculadas a la violencia y la droga; y si se habla de sus aspiraciones, se mencionan, principalmente, las de carácter familiar o amoroso.

El hiyab continúa formando parte de las caracterizaciones de estas mujeres en el espacio público, no se dan pistas de si lo llevan por imposición o elección. Solo Amina exterioriza en pantalla su poder de decisión sobre el uso de esta prenda. Las películas analizadas se enmarcan en la tendencia, señalada en investigaciones anteriores, de utilizar el hiyab como una de las imágenes más comunes al representar a personajes femeninos árabes musulmanes desde la perspectiva occidental (Akmeşe, 2021; Boris-Tarré, 2015; García et al., 2011; Güven, 2021).

Amina es el único personaje entre los analizados que se presenta ante el espectador a través de una mirada exótica y erótica de deseo, a pesar de que este enfoque es otro de los rasgos comunes que las culturas occidentales han utilizado en la construcción de la imagen de las mujeres árabes musulmanas en la ficción audiovisual (Santaolalla, 2010).

En estos productos comunicativos no se producen, mayoritariamente, escenas en las que los personajes reproduzcan verbalmente estereotipos asociados a estas mujeres y su comunidad. Los únicos dos momentos identificados corresponden a la idea de buscar un matrimonio de conveniencia para regularizar la situación migratoria, la cual no está relacionada

exclusivamente con el colectivo estudiado, sino con las mujeres inmigrantes en general (Gordillo et al., 2021).

No obstante, la imagen que se ofrece de las mujeres árabes musulmanas posee puntos de contacto con estereotipos identificados previamente (Akmeşe, 2021; Güven, 2021; İmik Tanyıldızı y Yolcu, 2021; Telseren, 2021). Por lo tanto, es posible deducir que estas representaciones se han construido a partir de ideas preconcebidas acerca de su estilo de vida, el papel de la religión en su cotidianidad y su asociación con la violencia o los conflictos. Sin embargo, cuando estas ideas se expresan verbalmente, se puede observar cómo Amina, por ejemplo, reacciona y manifiesta su incomodidad.

El análisis llevado a cabo permite establecer paralelismos y rupturas entre la representación de este colectivo y su comunidad, en las películas y las series producidas en España en el mismo marco temporal. En primer lugar, mientras que en las series estos personajes femeninos han llegado a ser las protagonistas de la historia (Ventura-Kessel, 2023), en los largometrajes de ficción han quedado relegadas a personajes secundarios con mayor o menor presencia en la trama. Es relevante señalar que desde 2008 no se han realizado películas en este país que tengan a estas mujeres como protagonistas.

De igual manera, mientras que en las series se erigen de manera independiente y no supeditan su importancia a un personaje masculino (Ventura-Kessel, 2023), en las películas su participación depende exclusivamente de su vínculo con un hombre, casi siempre el héroe. Incluso en el caso específico de *El Niño*, Amina comienza la historia como un personaje que adquiere relevancia propia, pero una vez llegada a España esta se diluye y se transforma en *la novia* de el protagonista.

En las series españolas del mismo marco temporal, los estereotipos se explicitan verbalmente, tanto a través de personajes autóctonos como de árabes musulmanes. Este tipo de escenas no abundan en las películas pues, como se ha visto, solo pudieron identificarse dos. No obstante, es destacable que, en ambos casos, sean las propias mujeres quienes se enfrenten o corrijan estas ideas preconcebidas sobre ellas.

Estos hallazgos convergen con los últimos datos sobre la producción de contenidos audiovisuales en España. La tendencia ha sido un notable

aumento en la producción de series, con un crecimiento en la cantidad de títulos encabezados por mujeres y personajes de diversos contextos, así como una mayor representación de la comunidad LGTBQ+ (PWC y PATE, 2021). Sin embargo, en el caso del cine, se ha notado que, a pesar de la mayor diversidad e inclusividad en los guiones, todavía persiste una inclinación hacia fórmulas de representación tradicionales (PWC y PATE, 2021).

No obstante, debe considerarse que la síntesis del medio cinematográfico necesariamente condiciona el tratamiento de los personajes y las posibilidades de manejar varias tramas de manera simultánea, frente a las oportunidades que ofrecen los audiovisuales seriados en este sentido.

Si comparamos con la década anterior de producción cinematográfica en España, es evidente que se ha producido un cambio en relación a películas como «Retorno a Hansala» o «Un novio para Yasmina». Mientras que estos filmes ampliaron las opciones narrativas y formales, permitiendo una representación de la mujer árabe musulmana que trascendiera la victimización y los estereotipos orientalistas, las obras analizadas en este artículo parecen estar más alineadas con las primeras formas de representación identificadas por la academia. Estas representaciones se caracterizan por la pasividad, la casi invisibilidad de estos personajes y la caracterización simple y esquemática (Gordillo et al., 2021; Martín Morán, 2019; Santaolalla, 2010).

Es pertinente investigar si factores como la inclusión de mujeres en los equipos de realización, fundamentalmente en los puestos de guion y dirección, influyen en la construcción de caracterizaciones de este colectivo más alejadas de los estereotipos. Además, es apropiado examinar las dinámicas de creación por parte de los emisores del mensaje con el fin de comprender las razones que explican las variaciones en la representación de las mujeres árabes musulmanas, tanto en términos cuantitativos como cualitativos, entre los diferentes formatos audiovisuales en el contexto español.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Akmeşe, E. (2021). Searching for the East in the Shadow of the West: Layla M as the Portrait of an Oriental Woman in Modern Orientalist Discourse. In I. Tombul y G. Sari (Eds.), *Handbook of Research on Contemporary Approaches to Orientalism in Media and Beyond* (pp. 648-661). IGI Global. <https://doi.org/10.4018/978-1-7998-7180-4.ch037>
- Aleksandrowicz, J. (2019). Fourteen Kilometres To Paradise. Images Of Migration To Andalusia In Spanish Cinema. *Przełqd Polsko-Polonijny*, 10, 185-209.
- Argote, R. (2003). La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI. *Feminismo/s*, 2, 121-138 <https://doi.org/10.14198/fem.2003.2.08>
- Barreto Malta, R. y Gordillo, I. (2021). Presencia de mujeres inmigrantes latinoamericanas en el cine español. *Revista Famecos. Media, Cultura y Tecnología*, 28, 1-15. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2021.1.41576>
- Berciano Garrido, D. (2021). *Árabes y musulmanes en la ficción seriada estadounidense (2017-2021). Un modelo de representación desde la hegemonía cultural* [Tesis Doctoral]. Universidad de Sevilla.
- Bleich, E., Bloemraad, I., y de Graauw, E. (2015). Migrants, minorities and the media: Information, representations and participation in the public sphere. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 41(6), 857-873. <https://doi.org/10.1080/1369183x.2014.1002197>
- Blinder, S. y Allen, W. L. (2016). Constructing immigrants: Portrayals of migrant groups in British national newspapers, 2010-2012. *International Migration Review*, 50(1), 3-40. <https://doi.org/10.1111/imre.12206>
- Boris-Tarré, M. (2015). Voces disidentes y nuevas identidades religiosas en una emigración femenina marroquí autónoma en *Un novio para Yasmina* (2009) de Irene Cardona y *Retorno a Hansala* (2010) de Chus Gutiérrez. *Studia Iberica et Americana: journal of Iberian and Latin American literary and cultural studies*, 2, 545-564.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós: Comunicación y Cine.
- Castagnani, T. y Colorado, C. (2009). La representación de la mujer inmigrante en la prensa escrita española. Análisis del discurso citado en textos periodísticos. *Discurso y Sociedad*, 3(4), 621-657.
- Cavielles-Llamas, I. (2009). *De Otros a Nosotros: El Cine Español sobre Inmigración y su Camino hacia una Visión Pluricultural de España*

- (1990-2007) [Tesis de máster]. University of Massachusetts Amherst. <https://scholarworks.umass.edu/theses/246>
- Corral, A., García-Ortega, C., y Cayetano, R. (2021). ¿Revolución o golpe de Estado? El relato sobre el cambio sociopolítico egipcio en la prensa española (2011-2013). *Historia y Comunicación Social*, 26(2), 583-593. <https://doi.org/10.5209/hics.64943>
- Cruzado Rodríguez, M.^a A. (2015). Las mujeres inmigrantes vistas por el cine español en los albores del siglo XXI. *Dossiers Feministes*, 20, 43-61.
- De Coninck, D., Ogan, C., y d'Haenens, L. (2021). Can «the other» ever become «one of us»? Comparing Turkish and European attitudes toward refugees: A five-country study. *International Communication Gazette*, 83(3), 217-237. <https://doi.org/10.1177/1748048519895376>
- De Poli, S., Jakobsson, N., y Schüller, S. (2017). The drowning-refugee effect: Media salience and xenophobic attitudes. *Applied Economic Letters*, 24(16), 1167-1172. <https://doi.org/10.1080/13504851.2016.1262513>
- Eberl, J.-M., Meltzer, C. E., Heidenreich, T., Herrero, B., Theorin, N., Lind, F., Berganza, R., Boomgaarden, H. G., Schemer, C., y Strömbäck, J. (2018). The European media discourse on immigration and its effects: a literature review. *Annals of the International Communication Association*, 42(3), 207-223. <https://doi.org/10.1080/23808985.2018.1497452>
- Etchegaray, N., y Correa, T. (2015). Media consumption and immigration: Factors related to the perception of stigmatization among immigrants. *International Journal of Communication*, 9(1), 3601-3620.
- Fernández, C., Prieto-Andrés, A., y Uldemolins, E. (2021). Entre la aceptación de la inmigración y la amenaza identitaria. El reflejo en la prensa de los discursos políticos sobre la inmigración durante las elecciones al parlamento de España en abril de 2019. *Estudios Sobre el Mensaje Periodístico*, 27(1), 123-132. <https://doi.org/10.5209/esmp.70898>
- Galán Fajardo, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *ECO-PÓS*, 9(1), 58-81.
- García, A., Vives, A., Expósito, C., Pérez-Rincón, S., López, L., Torres, G., y Loscos, E. (2011). Velos, burkas... moros: estereotipos y exclusión de la comunidad musulmana desde una perspectiva de género. *Investigaciones Feministas*, 2, 283-298. https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2011.v2.38556

- Gezgin, S., Yalçın, S., y Evren, O. (2021). Orientalism From Past to Present, Traditional to Digital. En I. Tombul y G. Sari (Eds.), *Handbook of Research on Contemporary Approaches to Orientalism in Media and Beyond* (pp. 1-11). IGI Global. <https://doi.org/10.4018/978-1-7998-7180-4.ch001>
- Gordillo, I. (2007). El diálogo intercultural en el cine español contemporáneo: entre el estereotipo y el etnocentrismo. *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1(4), 207-222.
- Gordillo, I., Toledo, S., y Toscano, M. (2021). Otredad y marginación: personajes del otro lado en el cine español (1999-2012). *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía.*, 23, 75-96. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.v23i.12277>
- Güven, F. (2021). The Discursive Representation of Islam and Muslims in movies and series. En I. Tombul y G. Sari (Eds.), *Handbook of Research on Contemporary Approaches to Orientalism in Media and Beyond* (pp. 591-610). IGI Global. <https://doi.org/10.4018/978-1-7998-7180-4.ch034>
- Hargreaves, A. G., y Perotti, A. (1993). The representation on French television of immigrants and ethnic minorities of Third World origin. *New Community*, 19(2), 251-261. <https://doi.org/10.1080/1369183X.1993.9976359>
- Huertas Bailén, A., y Luna, M. (2017). Religión y consumo mediático de las mujeres musulmanas del norte de África con experiencia migratoria. *Revista Prisma Social*, 2, 83-103.
- IAB Spain (2020). *Estudio Anual de Televisión Conectada 2019*. <https://iabspain.es/estudio/estudio-de-television-conectada-2019/>
- Igartua, J. J. (2010). Identification with characters and narrative persuasion through fictional feature films. *Communications. The European Journal of Communication Research*, 35(4), 347-373. <https://doi.org/10.1515/comm.2010.019>
- İmİK Tanyıldız, N., y Yolcu, A. Ş. (2021). Women's Images in Turkish Cinema in the Context of Orientalism: The Samples of Tight Dress. En I. Tombul y G. Sari (Eds.), *Handbook of Research on Contemporary Approaches to Orientalism in Media and Beyond* (pp. 681-705). IGI Global. <https://doi.org/10.4018/978-1-7998-7180-4.ch039>
- Instituto Nacional de Estadística (2022). *Población (españoles/extranjeros) por país de nacimiento y sexo*. <https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=36784>

- Koeman, J., Peeters, A., y D'Haenens, L. (2007). Diversity Monitor 2005. Diversity as a quality aspect of television in the Netherlands. *Communications*, 32(1), 97-121. <https://doi.org/10.1515/COMMUN.2007.005>
- López-Rodríguez, L., Vázquez, A., Cuadrado, I., Brambilla, M., Rodrigo, M., y Dovidio, J. F. (2020). Inmigración: invasión u oportunidad para el país. El efecto del enfoque de noticias reales sobre la inmigración en las actitudes étnicas. *International Journal of Social Psychology*, 35(3), 452-491. <https://doi.org/10.1080/02134748.2020.1783834>
- Los musulmanes en España superan por primera vez los 2 millones de personas (18 de febrero de 2020). *Heraldo de Aragón*. <https://www.heraldo.es/noticias/nacional/2020/02/18/musulmanes-espana-superan-primera-vez-2-millones-personas-1359544.html>
- Luna-Dubois, Á. (2021). Constructing Ethnic Minority Detectives in French and German Crime Television Series. *Cinéma & Cie. Film and Media Studies Journal*, 21(36/37), 125-143.
- Lykidis, A. (2009). Minority and immigrant representation in recent European cinema. *Spectator*, 29(1), 37-45.
- Marcos Ramos, M., e Igartua Perosanz, J. J. (2014). Análisis de las interacciones entre personajes inmigrantes/extranjeros y nacionales/autóctonos en la ficción televisiva española. *Disertaciones: Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social*, 7(2), 136-159.
- Marcos Ramos, M., González de Garay, B., y Portillo Delgado, C. (2019). The representation of immigration in contemporary Spanish prime time TV series. *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, 285-307. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1331en>
- Marcos Ramos, M., González-De-Garay, B., y Arcila Calderón, C. (2020). Minority groups in Spanish television fiction: Content analysis and citizen perceptions for the creation of a diversity index. *Cuadernos.Info*, 46, 307-341. <https://doi.org/10.7764/cdi.46.1739>
- Marcos-Ramos, M., González-De-Garay, B., y Cerezo-Prieto, M. (2022). La mujer migrante en la ficción serial televisiva española. Análisis de personajes entre los años 2016 y 2018. *Área Abierta*, 22(2), 201-215. <https://doi.org/10.5209/arab.78906>
- Marcos-Ramos, M., Angulo-Brunet, A., y González-de-Garay, B. (2023). Immigrant Characters in Spanish Audiovisual Broadcast on Platforms. *International*

- Journal of Communication*, 17, 27. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/20155/4114>
- Marín Molina, C. (2017). Tópicos y mistificaciones orientalistas del cine colonial español en el escenario de Marruecos. En G. Camarero Gómez y F. Sánchez Barba (eds.), *V Congreso Internacional de Historia y Cine: escenarios del cine histórico* (pp. 1187-1201). Universidad Carlos III de Madrid.
- Martín Morán, A. (2019). Yasmina y los demás: un novio para Yasmina. En N. Ibeas Vuelta (coord.), *Mujeres migrantes: (de)construyendo identidades en tránsito* (pp. 115-130). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Martín Muñoz, G. (2012). Mujeres Afganas. En *Ausencias y silencios. Patrimonio en femenino* (pp. 67-78). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. <http://im-web1.c.mad.interhost.com/wp-content/uploads/2015/09/Ausencias.pdf#page=67>
- Martínez Lirola, M., y Olmos Alcaraz, A. (2015). Sobre menores y mujeres inmigrantes en la radio y la televisión públicas: imágenes sesgadas y ficciones mediáticas. *Tonos Digital*, 29. <http://hdl.handle.net/10481/37659>
- Mateos, J. (2014). La aportación de la televisión a la construcción del imaginario español. *Comunicación y medios*, 29, 64-75. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5242659>
- Meltzer, C. E., Schemer, C., Boomgaarden, H. G., Strömbäck, J., Eberl, J. M., Theorin, N., y Heidenreich, T. (2017). *Media effects on attitudes toward migration and mobility in the EU: A comprehensive literature review*. <https://www.reminder-project.eu/publications/literature-reviews/media-effects-attitudes-migration/>
- Müller, F. (2009). Entertainment anti-racism. Multicultural television drama, identification and perceptions of ethnic threat. *Communications. European Journal of Communication Research*, 34(3), 239-256. <https://doi.org/10.1515/COMM.2009.016>
- Naiboglu, G. (2017). Towards an audiovisual archaeology of reproduction: gestures of migrant sex work in contemporary European cinema. *Feminist Media Study*, 18(3), 411-423. <https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1367702>
- Olmos Alcaraz, A. (2013). «Pateras, embarazadas y prostitución»: representaciones y discursos sobre la mujer inmigrante en la televisión española. *Fonseca, Journal of Communication*, 7(7), 73-99.

- Park, S. Y. (2012). Mediated intergroup contact: concept explication, synthesis, and application. *Mass Communication and Society*, 15(1), 136-159. <https://doi.org/10.1080/15205436.2011.558804>
- Piccolotto, G. (2017). *Mujer migrante y comida: su reflejo en el cine español de inmigración*. [Tesis de máster]. Università Ca' Foscari Venezia.
- Prádanos, L. I. (2012). La mujer inmigrante latinoamericana en el cine español actual: hacia una identidad cultural relacional en «Princesas» (2005). *Confluencia*, 27(2), 34-45. <http://www.jstor.org/stable/43490383>
- PWC y PATE (2021). *Informe sobre las Oportunidades de los Contenidos Audiovisuales en España*. <https://spainaudiovisualhub.mineco.gob.es/content/dam/seteleco-hub-audiovisual/resources/pdf/Incentivos%20Fiscales%20para%20el%20sector%20audiovisuall.pdf>
- Rodríguez Sardinero, A. (2021). Una aproximación al papel de la mujer en el cine español del siglo XXI. *Raudem. Revista de Estudios de Las Mujeres*, 9(1), 99-119. <https://doi.org/10.25115/raudem.v9i1.6350>
- Said, E. (2003). *Orientalism*. Penguin: Pantheon Books.
- Sánchez, M. P. (2021). Estudio sobre mujeres migrantes en Vientos de agua de Juan José Campanella. *Cuestiones de Género: De La Igualdad y La Diferencia.*, 16, 227-249. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i16.6930>
- Santaolalla, I. (2010). Body Matters: Immigrants in Recent Spanish, Italian and Greek Cinemas. En D. Berghahn y C. Sternberg (Eds.), *European Cinema in Motion* (pp.152-174). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9780230295070_8
- Schiappa, E., Gregg, P. y Hewes, D. (2005). The parasocial contact hypothesis. *Communication Monographs*, 72(1), 92-115. <https://doi.org/10.1080/0363775052000342544>
- Seijas-Costa, R. y González-Cortes, M. E. (2015). Inmigración y cine en la ficción cinematográfica española (2011-2015). En F. J. García, A. Megías y J. Ortega (coords.), *Actas del VIII Congreso sobre Migraciones Internacionales en España* (pp.22-30). Universidad de Granada: Instituto de Migraciones.
- Spivak, G. (1988). Can the Subaltern Speak? En C. Nelson y L. Grossberg (Ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). University of Illinois Press.
- Telseren, A. (2021). Representing and Othering Oriental Women After 9/11: An Analysis of Body of Lies. En I. Tombul y G. Sari (Eds.), *Handbook of Research*

- on *Contemporary Approaches to Orientalism in Media and Beyond* (pp. 438-452). IGI Global. <https://doi.org/10.4018/978-1-7998-7180-4.ch026>
- Tuastad, D. (2003). Neo-Orientalism and the new barbarism thesis: Aspects of symbolic violence in the Middle East conflict (s). *Third World Quarterly*, 24(4), 591-599. <https://doi.org/10.1080/0143659032000105768>
- Valentino, N. A., Brader, T., y Jardina, A. E. (2013). Immigration opposition among US Whites: General ethnocentrism or media priming of attitudes about Latinos? *Political Psychology*, 34(2), 149-166. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9221.2012.00928.x>
- Ventura-Kessel, I. (2023). Representación de mujeres árabes musulmanas en las series «La víctima número 8» y «Skam España». *Revista Obra Digital*, 23, 69-86. <https://doi.org/10.25029/od.2023.362.23>
- Villamor, A. I., y Romero, C. F. (2018). Inmigrantes en las series de televisión *Aída* y *La que se avecina*. Entre la parodia y los prejuicios. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 40, 114-121. <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2018.i40.16>
- Villar-Argáiz, P. (2014). The representation of non-Irish immigrants in recent Irish films. *Irish Studies Review*, 22(4), 466-486. <https://doi.org/10.1080/09670882.2014.961336>
- Zarco, G. J. (2018). Mujer inmigrante y cine español: estereotipos y evolución. In E. Bou & J. Zarco (Eds.), *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo* (pp. 147-162). Biblioteca di Rassegna Iberistica 7